

Neli EIBEN
Enseignante de français
Université de l'Ouest de Timisoara, Roumanie

La créativité en autotraduction. Étude de cas: le roman *Pigeon vole!...* de Dumitru Tsepeneag

Résumé: En se traduisant, un écrivain transfère soit vers la langue maternelle soit vers une langue étrangère un texte qu'il avait publié précédemment. Grâce aux droits offerts par la signature, il jouit d'une plus grande liberté par rapport à l'original qu'un traducteur allographe. Le texte-source ne représentant plus une «contrainte», l'auteur-traducteur réécrit son texte en faisant preuve de créativité. L'analyse du roman *Pigeon vole!...* et de sa version roumaine *Porumbelul zboară* de Dumitru Tsepeneag permet de voir comment une création littéraire est recréée, réécrite en autotraduction.

Mots-clés: autotraduction, créativité, réécriture, (texte) original, jeux de mots, création lexical, idiotismes

Abstract: A writer can self-translate one's own writings to the mother tongue or to another foreign language. Thanks to the rights offered by the signature, he enjoys greater freedom than a translator. Since the source text no longer represents a «constraint», the author-translator rewrites his text with creativity. The analysis of the novel *Pigeon vole!...* and its Romanian version *Porumbelul zboară! ...* by Dumitru Tsepeneag shows how a literary creation is recreated, rewritten by self-translation.

Keywords: self-translation, creativity, rewriting, original, word games, lexical creation, idiomatic expression

L'autotraduction, définie à la fois comme activité de traduction réalisée par l'auteur même du texte et comme résultat de cette activité (Grutman 257), offre à un écrivain l'occasion de revenir sur son texte et de le réécrire.

En s'arrogeant tous les droits offerts par la signature, l'autotraducteur peut opérer des transformations qu'un traducteur ne se permettrait pas. Il ne s'agit pas d'un simple exercice de transfert de données, mais d'un parcours de traduction où sont mises à l'épreuve les notions mêmes de fidélité (au texte-source) et de créativité.

Dans notre communication, nous nous proposons de voir comment un auteur réécrit son texte en le traduisant. Pour ce faire nous essayerons de pénétrer dans l'atelier d'écriture de Dumitru Tsepeneag et de montrer que tout en respectant la structure de son texte *Pigeon vole!*..., il le transpose en roumain (*Porumbelul zboar*) grâce à une créativité débordante. L'auteur, en qualité de maître du texte, s'arroge le droit de «recréer l'original avec toutes les conséquences que cela entraîne» (Oustinoff 34) de sorte qu'on a affaire simultanément à un atelier de traduction et à un atelier d'écriture.

La créativité en (auto)traduction

La créativité est la capacité des êtres humains d'innover (Delisle 202). Elle représente, en général, l'apanage des artistes (peintres, sculpteurs, compositeurs, écrivains) ou «des membres de certaines professions ayant une forte composante artistique (publicitaires, designers, concepteurs graphiques)» (*Ibid.*).

Condamné à travailler sur un matériau déjà existant, l'original, le traducteur ne peut pas faire preuve de «créativité pure», mais d'une créativité redevable à une synthèse «d'éléments déjà présents à l'esprit» à laquelle conduisent «les chemins tortueux des processus associatif, analogique, [et] onirique» (*Ibid.*). Son talent créateur «prend la forme d'une sensibilité exacerbée au sens du texte de départ et d'une grande aptitude à réexprimer ce sens dans un autre texte cohérent et de même force expressive» (*Ibid.*). Il en résulte que le processus créateur se déroule en deux étapes: une première qui consiste à résoudre les problèmes liés au décryptage du texte-source et une deuxième consacrée au traitement des problèmes liés à la reformulation en langue étrangère du texte à traduire. En négociant avec les potentialités interprétatives du texte à traduire et en mobilisant de grandes ressources expressives lors de la réexpression, le traducteur pourra «dire presque la même chose» qu'en langue-source.

À la différence du traducteur qui réécrit en respectant les contraintes de l'original, l'écrivain qui se traduit répète l'acte même d'écrire qui avait généré l'original. L'autotraducteur, par sa liberté, fait œuvre de création,

mais il travaille toujours à partir d'un texte source ce qui apparente l'autotraduction à la traduction *sui generis*. En faisant du neuf avec du vieux, il produit «des objets [littéraires] plus complexes et plus savoureux que les produits «faits exprès»: une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble» (Genette 556). L'autotraduction devient ainsi une écriture au second degré, autrement dit, la réécriture d'une écriture. Les textes situés aux deux pôles du processus d'autotraduction partagent un certain air de famille: le texte-cible fait semblant de ressembler au texte-source, mais il peut aussi être lu indépendamment de lui. C'est comme un palimpseste «où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence» (*Ibid.*).

***Pigeon vole!...* Présentation générale**

Pour le roman *Pigeon vole!...*, Dumitru Tsepeneag prend le risque d'écrire en français, conscient que cette initiative «ne [lui] ménagerait plus l'excuse d'une imperfection de la traduction» (*Le Mot sablier* 11). Ce serait la preuve que l'auteur avait réussi à se débarrasser du «ballast fantasmatique» (12) de la langue maternelle et à en dompter les fantômes, les obstacles qui au début du *Mot sablier* entravaient son écriture.

Et pourtant, il ne cesse de s'interroger tout au long du roman sur sa langue de création. «À qui appartient le français?» ou «Le français appartient à tout le monde?», se demande-t-il. Et les remarques sur la pureté de la langue chez les locuteurs non-natifs foisonnent dans le livre. À quelques pages de distance, on passe d'un registre humoristique concernant un fait divers («un élève américain tue son prof de français (une femme?) qui ne cessait de le rallier pour sa manière très personnelle de déformer les mots français») (*Pigeon vole!...* 97), aux réflexions d'Édouard, le copain qui communique à l'auteur ses opinions sur l'art d'écrire un texte littéraire: «il paraît qu'un écrivain chinois s'est mis à écrire en français. Celui-là je parie, est infiniment plus respectueux de notre langue que je ne sais quel auteur joycien et arabisant qui fait figure d'innovateur» (103).

Mais il n'y a pas que le rapport à la langue française qui détermine l'auteur à se poser des questions. Il continue à être hanté, de temps en temps, par la langue roumaine: «ou bien doit-il par la suite, ce possesseur aléatoire, faire la preuve de sa compétence, c'est-à-dire prouver son intention

d'user de cette langue maternelle à bon escient, activement et conformément aux règles en vigueur...Mais est-ce suffisant? Hein?» (143).

Or, devant la feuille blanche, qui n'est pas parfaitement blanche car «au moindre relâchement de [l']attention tout ce qui existe en filigrane peut transparaître» (*Le Mot sablier* 12), comment écrire un texte en français, une langue d'adoption? Pour ce faire, le narrateur regarde par la fenêtre et s'efforce de décrire ce qu'il y voit: des pigeons qui volent, la maison d'en face, une dame qui sort avec son pékinois. Ce n'est pas simple: il risque de ne pas être satisfait de son résultat:

On raye la phrase précédente d'un trait énergique, autoritaire; et puis non, au bout de quelque temps, on la fait ressusciter grâce au pointillé: triomphe du discontinu, sa force christique! [...] Quoique charger ainsi la page de signes de plus en plus nombreux, parfois contradictoires...Je devrais la froisser, la déchirer et la jeter à la corbeille. Ou bien la recopier en la corrigeant par-ci par-là, la raccommode et faire en sorte que les contradictions puissent s'accorder plus ou moins: suggérer que, parfois, la discordance crée de l'harmonie, ou plutôt qu'elle permet la mise en place d'une structure, un peu plus compliquée, c'est vrai, mais capable de procurer des satisfactions raffinées. (*Pigeon vole!*...11)

«Que faire?» (11), se demande alors l'auteur qui manque d'imagination. Il fait appel à trois camarades de lycée: **Edmond**, **Edgar** et **Édouard**. Peut-être, ces trois prénoms ne seraient-ils que trois occurrences d'un seul et même Ed, le «Ed» de «Ed Pastenague», le pseudonyme de la couverture. Plus encore, le narrateur considère que l'emploi de la première personne n'a pas de valeur référentielle, il s'en sert tout simplement «pour faire [...] plus convaincant» (*Pigeon vole!*...153). Alors, tous les trois amis pourraient fort bien dire: «Ed..., c'est moi» (153).

Ce sont eux qui, par des échanges de lettres, des bribes de conversations téléphoniques, des remarques critiques, l'aideront à faire avancer l'écriture. Ou, au contraire, à embrouiller l'écriture, selon les dires du narrateur même. Comparant les deux moments de sa production littéraire, il affirme:

Quand j'écrivais tout seul, je veux dire: avant de faire appel à mes amis [...], c'était à la fois plus difficile et plus simple. Je tâtonnais à la recherche de mes souvenirs, j'avais du mal à trouver une structure romanesque approprié, je manquais (par paresse et par faiblesse d'imagination) de matériau mais au moins je n'avais pas de problème

de ton, de chronologie, bref de construction. Mes fragments se superposaient comme les briques d'un mur qui s'élevait lentement mais sûrement en masquant la pauvreté de mon présent immédiat. Maintenant, je me sens submergé. Et responsable de mes personnages qui ne tiennent pas toujours compte de ma volonté, de mes goûts, de mes intérêts...

Les lettres (ou les coups de fil) de mes amis me tombent sur la tête comme des bribes d'autres murs qui semblent en train de s'écrouler autour de moi et menacent de m'enterrer vivant. (*Pigeon vole!*... 157-158)

Le texte se construit petit à petit, par fragments, comme s'il ne dépendait pas de la plume d'un auteur qui, d'ailleurs, se voit accuser de ne pas en connaître la fin. Et il rétorque: «Mais c'est normal: un roman, ça se fait au fur et à mesure. C'est comme la musique...» (*Pigeon vole!*...111). Pour lui, l'idéal serait d'écrire «un livre qui puisse finir à tout moment sans que l'essentiel lui manque sans que l'interruption lui confère quelque chose d'inachevé...» (167).

Comment le lecteur pourra-t-il s'orienter dans la texture réalisée par ce «tisserand tissé jusqu'au métissage» (94) sans s'y perdre? Dumitru Tsepeneag lui offre la solution en se donnant comme exemple: en écoutant plusieurs fois l'histoire qu'Héloïse lui racontait toujours différemment, il faisait un travail d'inspecteur de police. En comparant les variantes, il tirait la conclusion que «même si elles étaient plus ou moins contradictoires, elles allaient assez bien ensemble: d'une certaine manière elles se complétaient» (119). Il ne lui restait qu'à éliminer les détails particulièrement détonants

Dumitru Tsepeneag, tel un peintre impressionniste, construit son texte «par petites touches successives qui s'unissent pour le plaisir de l'œil en une tonalité transcendant nécessairement chaque trait et chaque couleur pris à part» (119). Alors, son lecteur ne pourra jouir du «plaisir du texte» que si lui aussi, il fera attention à la totalité et non pas aux fragments. Pour Nabokov (*Bons lecteurs et bons écrivains*, 38), le consommateur du livre doit faire appel à l'imagination tout comme le grand artiste y a fait appel pour créer une œuvre d'art. Plus encore, le romancier russe recommande qu'on se comporte à l'égard d'un livre comme on se comporte à l'égard d'un tableau. Dans ce deuxième cas, à la différence de la lecture qui est séquentielle de par sa nature, le jugement artistique n'est pas influencé par le facteur temps et permet d'appréhender d'emblée l'objet artistique dans son ensemble et en apprécier les détails.

Le lecteur est ainsi invité à participer à un atelier d'écriture où se fabrique «un texte-tapisserie, qu'on pourrait lire comme une métaphore d'une telle écriture qui refuse toute structure figée et échappe à toute programmation» (Gyurcsik 50). Le lecteur doit ordonner les différents morceaux du puzzle pour obtenir une histoire plus ou moins cohérente. Or, dans une écriture fragmentaire, l'agencement des différents morceaux doit se faire selon un ordre purement aléatoire sans pour autant «empêcher la formation et la perception d'une cohérence qui réside justement dans ce mécanisme duquel il participe» (*Pigeon vole!...77*).

Mais ce roman qui s'écrit en prenant le lecteur comme témoin, va-t-il terminer de s'écrire? «Ai-je peur de finir le roman?» (179), se demande l'auteur. Et il y ajoute encore une partie qui présente un narrateur en train de regarder par la fenêtre. Il y voit les pigeons, les arbres et

[...] un homme grand, blond, les cheveux clairsemés et le visage rougeâtre, ou alors irrité comme après un long rasage destiné sinon à le rajeunir du moins à lui assurer un aspect sain et soigné, ne fût-ce que pour contredire sa démarche hésitante, celle d'un être fatigué, de quelqu'un qui a dû parcourir un long chemin.... (181)

Quand ce personnage regarde vers le narrateur, celui-ci lui fait un signe avec les doigts, un «V triomphant» (182).

Au bout de ce parcours textuel, l'auteur parvient enfin à deviner l'identité du joueur d'échecs, un protagoniste qu'il avait suivi tout au long de son texte. D'ailleurs, dès les premières lignes, il souhaitait l'inviter chez lui: «Je pourrais l'inviter chez moi. En dépit de ses tempes de craie, il n'est pas encore trop vieux pour monter les six étages» (*Pigeon vole!...9*). À la fin du livre, il le suit dans l'escalier sans réussir à le rattraper, celui-ci avait disparu, comme volatilisé. Cependant, il perçoit «le crépitement d'une machine à écrire» (185). Il tape à la porte de Lolita, mais personne ne lui répond. En revenant dans sa chambre, il a l'impression de ne plus entendre ces bruits. Mais si, ça continue... Et paradoxalement: le bruit de la machine à écrire vient de sa propre chambre!

Étude de cas: *Pigeon vole!.../Porumbelul zboară*

Pour ce qui est de la transposition en roumain de *Pigeon vole!...*, Dumitru Tsepeneag avoue avoir réécrit le roman en qualité «de maître du texte, et non en intermédiaire» (Lungu-Badea 207), raison pour laquelle

il s'est vu accuser par un ami de s'être trop éloigné du texte initial. En faisant appel à son «imagination créatrice» ou, il vaudrait mieux dire, à son «imagination re-créatrice», il a réussi à dire en roumain presque la même chose qu'en français.

Jean Delisle énumère plusieurs cas où le traducteur est amené à faire preuve de créativité, mais ici nous n'en avons retenu que trois: l'adaptation de jeu de mots, la création lexicale et l'emploi d'idiotismes non suggérés par le texte-source.

L'adaptation de jeu de mots

Dans *Pigeon vole*, l'écrivain joue souvent sur la ressemblance phonétique des mots et crée des jeux de mots qui risquent de ne pas passer en roumain. Parfois il réussit à les restituer en gardant la musicalité et le rythme de la phrase dans la langue-cible, comme dans l'exemple ci-dessous:

TS: Je me souviens par exemple de celle *de l'abeille et du lard*, qui se passait dans un monastère ou plutôt dans une *abbaye* où le *pauvre hyménoptère se retrouvait prisonnier* (28).

TC: Îmi amintesc, de pildă, de povestea *albinei* și a *slăninei* care se întâmpla într-o mănăstire sau mai curînd într-o *abație* unde *biata himenopteră s-a trezit prizonieră*». (16)

D'autres fois, Dumitru Tsepeneag n'hésite pas à reporter dans la version roumaine une structure en français.

TS: -...le trousseau de la fille la rousseur des aisselles.

- Tu exagères! Et ce n'est pas drôle... (145)

TC: -...le trousseau de la fille la rousseur des aisselles.

- Exagerezi! Și nici măcar nu e comic... (87)

«*Le trousseau de la fille la rousseur des aisselles*» est un jeu de mots où des effets sonores sont obtenus par la juxtaposition de deux structures «trousseau de la fille»/«rousseur des aisselles». En plus, en combinant la première syllabe de «rousseur» et la deuxième de «trousseau» on obtient le nom de l'auteur français dont il a été question dans un paragraphe antérieur: «Le cadavre de Rousseau fut transporté, après la Révolution, d'Ermenonville au Panthéon» (*Pigeon vole!*...145). Par la décision de ne pas traduire en roumain le jeu de mots, l'auteur-traducteur parvient à sauvegarder le renvoi

à la phrase et à métisser son texte tel un «tisserand textualiste» (Gyurcsik 51).

Quand le transfert n'est pas possible sans une certaine perte stylistique, il fait appel aux ressources de sa langue maternelle pour forger dans un autre endroit du texte des jeux de mots semblables. Les ressources de la langue maternelle aident l'auteur-traducteur à compenser la perte et à forger des jeux de mots absents du texte-source, ce qui contribue à enrichir le contenu sémantique du texte-cible.

TS: une femme séduisante et *une enseignante moderne* (71)

TC: Femeie seducătoare și *un corp didactic model* (43)

«Femme» et «enseignante» s'avoisinent en français mais seulement pour créer par accumulation d'informations le portrait de la directrice contre laquelle veut se venger le maître d'école qui a pris en otage ses propres élèves. Or, en roumain, l'auteur tire profit de la polysémie du mot «corp» qui veut dire «corps humain» étant dans notre texte en relation avec la séduction dont il a été question auparavant, mais dans le syntagme «corp didactic», il désigne aussi l'ensemble des professeurs et instituteurs, à savoir le corps enseignant.

La création lexicale

Par des créations lexicales, l'auteur peut soit produire de nouvelles lexies (par calque ou emprunt), soit reprendre des mots déjà existants dans la langue, mais en transgressant leurs règles d'emploi. En faisant violence à la langue-cible, on la force à accueillir des structures qui ne la caractérisent pas, mais qui acquièrent, dans le texte traduit, une valence stylistique. Parmi les procédés de création lexicale nous avons retenu: l'emploi de mots «exotisants», l'étymologisme, le calque phraséologique et l'emprunt.

Emploi de mots «exotisants»

Pour restituer des structures du registre courant, l'auteur utilise en roumain des mots à sonorités orientales empruntés au turc ou aux langues slaves. Ces lexies frappent l'oreille du lecteur car il s'est déshabitué à les entendre, celles-ci étant considérées soit archaïques, soit littéraires.

TS: Pourquoi pas *turquoise*? (10)

TC: De ce nu de *peruzea*? (5)

Problèmes traductologiques

TS: un *animal* des bois (20)

TC: o *jivină* din pădure (11)

TS: le *voile de crêpe* (81)

TC: *zăbrănicele lor* de mătase (48)

TS: sur laquelle s'ouvre la porte du *magasin* (21)

TC: spre care se deschide ușa *dughenei* (12)

TS: Il faisait très chaud, le mois de juillet. *Lourd.* (21-22)

TC: Era cald, luna iulie. *Zăduf.* (12)

TS: chercher son *fils* (26)

TC: Să-și ia *odrasla* (14)

TS: Avec l'espoir fou qu'au terme de mes *efforts* j'arriverai à suggérer une histoire plus ou moins cohérente (39).

TC: Cu speranța dementă că, la capătul *strădaniilor* mele, voi izbuti să sugerez o poveste coerentă (23).

TS: et le petit Raymond, le *cadet* qui se prénomme comme son père (90)

TC: și micul Raymond, *prâslea* care purta același nume ca și taică-său (54)

On remarque dans les exemples ci-dessus que des mots tels «jivină» (<živina), «prâslea» (<prüstă ou prăst), «odraslă» (<otraslă ou odraslă), «strădanie» (<stradanije), «zăduf» (<zaduh), «zăbranic» (<zabradnik), originaires du bulgare ou du slavon, sont les équivalents que Dumitru Tsepeneag préfère pour restituer «animal», «cadet», «fils», «effort», «(il fait) lourd», «voile de crêpe». Ils ont été choisis au détriment d'autres mots courants tels «animal», «mezin», «fiu», «efort», «caniculă», «voal» qu'il aurait eus à sa portée. L'auteur fait de cet emploi une marque de son style qui sort des moules pour rappeler au lecteur une langue que celui-ci risque d'oublier.

De même, «calfă», «dugheană», «peruzea» ayant des étymons turcs «kalfa», «dükkân», «piruze» sont employés pour restituer «aide», «magasin», «turquoise». «Ajutor», «magazin», «turcoaz» auraient été trop neutres au point de vue stylistique et n'auraient pas contribué à une «exotisation» de la langue qui semble être l'un des objectifs de l'auteur-traducteur.

Les régionalismes contribuent aussi à renforcer le caractère «étrange(r)» de la langue roumaine parlée par Dumitru Tsepeneag dans *Porumbelul zboară*. Comme l'intention de l'auteur n'est pas de surprendre le parler d'une certaine région, le lecteur peut être contrarié de les rencontrer dans les pages de ce roman.

TS: demanda le *lard* d'une voix douceuse (28-29)

TC: Întrebă *slana* cu glas mioros (16)

TS: *Tata* et tonton prirent la chose très au sérieux. (99)

TC: Nenea *șitușa* luară lucrurile în serios. (59)

Il en apparaît que l'auteur a préféré «slana» à «slănină», «tușa» à «mătușa» pour rendre en roumain des lexies françaises appartenant au registre courant «lard» et «tata».

Étymologisme

Dans la littérature, l'étymologisme peut avoir un double rôle: rappeler le sens oublié d'un mot ou retrouver une forme disparue d'un mot (Bergez *et al.* 88-89). C'est la première fonction qu'on retrouve chez Dumitru Tsepeneag qui, par exemple, ne recourt pas à une équivalence idiomatique (Ballard 15) pour restituer en roumain le syntagme «gilets pare-balles». Il le rend en roumain par «jiletci antiglonț» en faisant appel à l'étymologie du mot «jiletcă». Selon le dictionnaire étymologique d'Alexandru Ciorănescu, le mot *jiletcă* est entré dans la langue roumaine par l'intermédiaire de la langue russe (*žiletka*) où il a été emprunté de la langue française *gilet* et signifie «vêtement court, sans manches et sans col». De même, on apprend qu'il est employé surtout en Moldavie et moins dans les autres régions de Roumanie.

TS: Les flics arrivent avec haut-parleurs, *gilets pare-balles* et fusils à lunettes (70).

TC: Polițiștii sosesc cu megafoane, *jiletci antiglonț* și puști cu lunetă (42).

Le syntagme «*jiletci antiglonț*» (*Porumbelul zboară* 42) pourrait sembler bizarre à un roumanophone habitué à entendre «*vestă antiglonț*».

Calques phraséologiques

Pour la traduction des idiotismes, Dumitru Tsepeneag a opté tantôt pour le calque, tantôt pour une adaptation, en puisant l'expression recherchée dans la composante lexicale de la langue roumaine. Jean Delisle déconseille le choix d'une équivalence directe. Selon le traductologue canadien, «la traduction d'une expression idiomatique ne pouvant s'effectuer par substitution individuelle des éléments du texte de départ, il faut remplacer cette expression par une équivalence dans le texte d'arrivée» (40).

Toutefois, Dumitru Tsepeneag en fait usage pour traduire tous les mots de ces constructions comme dans l'exemple: «Elle *faisait* disons *la queue* devant un cinéma» (*Pigeon vole!*...45) – «Am văzut-o, să zicem, *făcând coadă* în fața unui cinematograf» (*Porumbelul zboară* 26). On y remarque l'emploi de l'expression «a face coadă» au lieu de «a sta la coadă» qu'on retrouve en général dans les dictionnaires.

«Cuști toracice» (*Porumbelul zboară* 48) et «făină de grâu întreg» (*Porumbelul zboară* 17), sont d'autres expressions calquées sur «cages thoraciques» et «farine de blé complet» qui pourraient sembler bizarres à un roumanophone. Celui-ci s'attendrait à lire «cutie toracică» et «făină de grâu integrală».

Emprunts

Pour réaliser le transfert interlingual de son texte, Dumitru Tsepeneag fait un emploi fréquent de l'emprunt en tant que procédé de création lexicale. On peut envisager deux cas de figure: le mot emprunté est déjà intégré dans la langue emprunteuse, mais l'auteur n'actualise pas dans son texte la signification courante dans la langue, ou, au contraire, le mot emprunté n'est pas encore intégré dans la langue emprunteuse, l'auteur y faisant appel pour suppléer à un vide lexical.

Par exemple, le syntagme «adieu *souvenirs!*» (*Pigeon vole!*... 85) est traduit par «adio *suveniruri*» (*Porumbelul zboară* 51), or le mot roumain *suvenir* est généralement utilisé pour désigner des objets concrets du passé qui restent comme témoignage de quelque chose ou de quelqu'un. Le texte de Dumitru Tsepeneag actualise le sens secondaire *amintire*, c'est-à-dire «fait, action de se souvenir, résultat de l'action» (TLFi).

Il en est de même pour le bout de phrase: «le boulot que font nos braves *facteurs* dans leurs nouveaux et beaux uniformes» (*Pigeon vole!*... 87) qui est mis en roumain comme il suit: «la ce șmotru sunt puși bravii noștri

factori 'n noile și frumoasele lor uniforme» (*Porumbelul zboară* 52). On a ici le mot *factor* pour désigner l'employé de poste, mais en roumain c'est son synonyme *poștaş* qui est plus fréquent. En plus, il aurait dû être accompagné d'un déterminant, *factor poștal*, pour que le lecteur puisse appréhender le sens sans difficulté.

Certains équivalents choisis par l'auteur peuvent sembler bizarres au lecteur-cible comme s'ils surgissaient d'un passé plus ou moins lointain ou d'une région plus ou moins roumaine. Dans la phrase «*On les abat*, disait froidement ma mère.» (*Pigeon vole!*... 78), le verbe *abattre* est rendu par «*Îi abate*, spunea maică-mea cu răceală 'n glas» (*Porumbelul zboară* 46). Or le *Dex on-line* donne pour le verbe «*a abate*» la définition suivante: «faire tomber en donnant un coup mortel» et on précise que c'est un «franțuzism», c'est-à-dire un «mot emprunté du français mais pas encore assimilé par la langue roumaine».

Le mot «*metropolă*» existe en roumain et on l'emploie assez fréquemment. Toutefois, en fouillant dans les dictionnaires, on constate qu'il a changé de sens sous l'influence de l'anglais «*metropolis*». Si dans *DN* et *MDN*, il est expliqué d'abord comme désignant «un état impérialiste en rapport avec ses colonies», dans le *DEN*, on indique comme sens premier celui de «capitale d'une région». La phrase «Tonton Raymond avait un parent en métropole: son demi-frère» (*Pigeon vole!*... 105) a été restituée en roumain par «Unchiul Raymond avea o rudă în metropolă: fratele său vitreg» (*Porumbelul zboară* 63). Pour le lecteur français, «*métropole*» renvoie explicitement à la France, alors que pour le lecteur roumain, familiarisé avec la signification «grande ville, capitale» cette référence n'est pas transparente, elle l'oblige à actualiser des significations «obsolètes».

Quand la langue roumaine manque de mots pour réexprimer une unité de la langue-source, Dumitru Tsepeneag fait appel à l'emprunt pour suppléer à ce vide lexical. Le substantif «*terminale*» de la phrase «On s'était retrouvés tous les quatre au même lycée de Montpellier, mais seulement en terminale» (*Pigeon vole!*... 84) a été emprunté en roumain: «Ne-am regăsit toți patru în același liceu din Montpellier, dar asta abia în terminală» (*Porumbelul zboară* 50). Dans les dictionnaires roumains on retrouve l'adjectif «*terminal*, -ă» signifiant «qui termine quelque chose, qui en représente le point final» (*DCR*) et le substantif «*terminal*» ayant un emploi spécialisé (informatique et moyens de transports maritimes et aériens). Alors, le nom «*terminale*» dans le sens de «classe terminale», c'est-à-dire «dernière classe du lycée, où

l'on prépare le baccalauréat» (PR) a été adapté phonétiquement à la langue roumaine où il faisait défaut.

L'emploi d'idiotismes non suggérés par la formulation du texte-source

«L'opacité des langues les unes aux autres, leur arbitraire, leur singularité, leur désir de se fermer» (Ballard 254) favorisent une équivalence idiomatique qui échappe au traducteur car celui-ci «doit pour ainsi dire retrouver une formule dictée par l'usage du groupe» (*Ibid.*). Par exemple pour mettre en roumain l'unité de traduction «rester inactive» (*Pigeon vole!*... 60), Dumitru Tsepeneag choisit un idiotisme «a rămâne de lemn tănase» (*Porumbelul zboară* 36).

D'autres fois, l'écrivain va encore plus loin en faisant appel à un culturème pour obtenir en langue-cible des effets qui ne figuraient pas dans le texte-source.

TS: Il fait terriblement chaud. (32)

TC: Căldură mare. (18)

Si pour le lecteur français la phrase «Il fait terriblement chaud.» n'est qu'une modalité d'exprimer son opinion sur la météo, pour le lecteur roumain «căldură mare» actualise toute une référence culturelle. Elle le fait penser au texte qui porte le même titre et à l'humour du dramaturge Ion Luca Caragiale.

Conclusion

Par toutes sortes de subterfuges linguistiques, Dumitru Tsepeneag aboutit à une contradiction: il traduit en roumain le texte qui au moment de la rédaction en français lui semblait intraduisible. En réécrivant son texte en roumain, l'écrivain obtient, grâce à une «créativité du second degré» (Delisle 203), un nouvel original qui est l'expression d'une bonne dose de subjectivité mise en œuvre dans l'acte de se traduire.

Bibliographie

Ballard, Michel, *Le commentaire de traduction anglaise*, Paris, Armand Colin, [1992], [2004], 2005.

- Ballard, Michel, «L'unité de traduction: essai de redéfinition d'un concept», in M. Ballard (éd.), *La traduction à l'université*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 223-262.
- Delisle, Jean, *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, [2003], [2004], [2008], [2010], 2012.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Grutman, Rainier, «Self-Translation», in Mona Baker, Gabriela Saldanha, (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London/New York, Routledge, 2009, p. 257-259.
- Gyurcsik, Margareta, «Pigeon vole: intertextualité et métissage», in *NEF*, Vol. 20, n° 1, Printemps, 2005, p. 47-52.
- Lungu-Badea, Georgiana, Tsepeneag, Dumitru, «Un minimaliste intransigent: Dumitru Tsepeneag», entretien avec Dumitru Tsepeneag, traduit du roumain par Andreea Gheorghiu, in *Dialogues francophones* 12 (2006), Timișoara, Editura Universității de Vest, p. 200-209.
- Nabokov, Vladimir, «Bons lecteurs et bons écrivains», in *Littératures*, Vol. 1, [traduit de l'anglais par Hélène Pasquier], Paris, Fayard, 1983.
- Oustinoff, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Dictionnaires

- Bergez, Daniel, Géraud Violaine, Robrieux, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, [1994] 2005.
- Busuioc, Monica, Mihaela, Păun Maria, Ștefănescu-Goangă, Zizi, *Dicționar esențial de neologisme al limbii române [Dictionnaire essentiel de néologismes de la langue roumaine]*, București, Corint, 2009.
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române [Dictionnaire étymologique de la langue roumaine]*, Ediție îngrijită și traducere din limba spaniolă, de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, Saeculum I.O., 2001.
- Dimitrescu, Florica, *Dicționar de cuvinte recente [Dictionnaire de mots récents]* (ediția a doua), București, Logos, 1997, URL: <http://logos.tm.ro> (consulté le 24. 08. 2016)
- Marcu, Florin, Constant, Maneca, *Dicționar de neologisme [Dictionnaire de néologismes]*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986.

Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme* [Grand dictionnaire des néologismes], București, Saeculum I.O., 2000. URL: <http://dexonline.ro/> (consulté le 05/06/2016)

Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, CD-ROM, Paris, Robert 2009.

Trésor de la langue française informatisé. URL: <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 28. 08. 2016)

Corpus

Pastenague, Ed, *Pigeon vole*, Paris, P.O.L., 1989.

Pastenague, Ed, *Porumbelul zboară!...*, traduit du français par D. Țepeneag, București, Editura Univers, 1997.

Tsepeneag, Dumitru, *Le Mot sablier*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984.

Țepeneag, Dumitru, *Cuvîntul nisiparniță*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005.

Sigles et abréviations

DCR = *Dicționar de cuvinte recente* [Dictionnaire de mots récents]

DELR = *Dicționar etimologic al limbii române* [Dictionnaire étymologique de la langue roumaine]

DEN = *Dicționar esențial de neologisme al limbii române* [Dictionnaire essentiel de néologismes de la langue roumaine]

DEX = *Dicționar explicativ al limbii române* [Dictionnaire explicatif de la langue roumaine]

DN = *Dicționar de neologisme* [Dictionnaire de néologismes]

MDN = *Marele dicționar de neologisme* [Grand dictionnaire de néologismes]

PR = *Petit Robert*

TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*

TC = texte cible

TS = texte source